

# Un “peligroso y alto pensamiento”. Editar la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana<sup>1</sup>

LAURA RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

Università degli Studi di Pavia

**Título:** Un “peligroso y alto pensamiento”. Editar la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana.

**Resumen:** Este trabajo reflexiona en torno al problema de editar la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana. Aportamos aquí tres testimonios que los editores no habían cotejado hasta ahora; se antojan esenciales para asentar nuestras conclusiones ecdóticas y, a su vez, permiten corregir algunos de los errores con los que esta obra se ha venido transmitiendo. Estudiamos las consecuencias de aplicar el método neolachmaniano a un poema gongorino de transmisión culta, así como la cuestión de la autoría y de la ordenación de las tres versiones (de distinta longitud y con numerosas variantes) en las que ha llegado hasta nosotros.

**Palabras clave:** Variantes de autor, Poesía barroca, Fábula mitológica, Gongorismo.

**Fecha de recepción:** 4/12/2018.

**Fecha de aceptación:** 11/12/2018.

**Title:** Editing Count of Villamediana's *Fábula de Faetón*. “Un peligroso y alto pensamiento”.

**Abstract:** This work reflects on the problem of editing Juan de Tassis y Peralta, Count of Villamediana's *Fábula de Faetón*. We provide three testimonies unknown by previous editors which have turned out to be essential in order to reach our ecdotic conclusions and which allow to correct some of the mistakes transmitted in previous editions. We study the consequences of the application of the Neolachmanian method to a Gongoristic poem of cultured transmission, as well as the question of the authorship and the order of the three versions in which it has reached us.

**Key words:** Textual Criticism, Authorial Variants, Baroque Poetry, Mythological Fable, Gongorism.

**Date of Receipt:** 4/12/2018.

**Date of Approval:** 11/12/2018.

1 Estas páginas derivan de los capítulos iniciales de mi tesis doctoral, *Edición crítica de la Fábula de Faetón de Juan de Tassis y Peralta, II Conde de Villamediana*, defen-

## 1. INTRODUCCIÓN

En el mito de Faetón cristaliza la idea de que aquello que apunta alto corre el riesgo de fracasar si obvia sus limitaciones. Ovidio cuenta en los dos primeros libros de las *Metamorfosis* (I, 748-II, 339) cómo Faetón, ofendido por una discusión con Epafo en la que este ponía en duda que fuera hijo de Apolo, acude en busca de consuelo a su madre Climene, quien le confirmará su ascendencia y lo animará a dirigirse al palacio del padre. Una vez allí, Apolo, como prueba de su progenitura, se ofrece a satisfacer cualquier deseo que Faetón le solicite, a lo que este responde pidiéndole conducir el carro del Sol durante un día. Apolo trata de disuadirlo pero termina por concedérselo. El inexperto joven toma las riendas del carro, pierde rápidamente el control y provoca una serie de desastres que culminan, a petición de Climene, en la intercesión de Zeus, quien arroja un rayo que precipita a Faetón en el río Po, donde morirá ahogado.

En las próximas páginas razonaremos en torno al problema de editar la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana (c. 1617), el poema mitológico más ambicioso de entre los inspirados en el *Polifemo* (1612) de Góngora. Como recordara Juan Manuel Rozas<sup>2</sup>, la *Fábula de Faetón* casi cuadruplica la extensión de su modelo<sup>3</sup> y presenta todas sus dificultades hermenéuticas, agravadas por la ausencia de comentarios coetáneos y de autógrafos o testimonios autorizados. Además, conservamos tres versiones diferentes y la crítica no se muestra unánime por lo que se refiere a su

---

dida el 9 de abril de 2018 en la Università degli Studi di Pavia. Comencé dicho trabajo bajo la rigurosa y apasionada supervisión del añorado Giuseppe Mazzocchi y, tras su enfermedad, lo completé gracias a la sabia dirección y agudas indicaciones de Paolo Pintacuda. Quiero dar las gracias también, por sus útiles correcciones, a Rafael Bonilla Cerezo, Flavia Gherardi y los miembros del tribunal de la defensa, Encarnación Sánchez García, Andrea Baldissera y Paola Laskaris. Ha sido esencial en este trabajo la ayuda de José García Coello, que desarrolló una sofisticada herramienta para Excel en lenguaje VBA que permite semiautomatizar la operación de *recensio*.

- 2 Juan de Tassis y Peralta, *Obras*, ed. Juan Manuel Rozas, Madrid, Castalia, 1991<sup>3</sup>, p. 205. La primera edición data de 1916.
- 3 Lo que dice Rozas, en verdad, es que la extensión del Faetón es de “más de treinta *Polifemos*”, pero “treinta” es evidentemente un error por “tres”.

ordenación; tampoco hay consenso acerca de si se trata de redacciones de autor o si alguna de ellas es apócrifa. Todo ello lo convierte en uno de los textos del Barroco español que más desafíos ofrece desde la ladera ecdótica. Cada uno de los investigadores que hasta la fecha se han aventurado a editar o estudiar esta fábula han contribuido a arrojar luz sobre sus penumbras, pero muchos lugares escaparon a una lectura satisfactoria y las soluciones que se han ofrecido para la cuestión textual todavía plantean problemas de calado. La tarea de editar el *Faetón* exige, como advierte el propio mito, tener bien presentes sus límites.

En el campo de la crítica textual, la corriente que más ha ahondado en los límites de la disciplina ha sido precisamente la neolachmaniana. Quizás porque, en aras de una aproximación lo más estrecha posible al original, el método del error común confía la reconstrucción del texto a la hipótesis del editor: el estema. Todo editor debe, por tanto, asumir la responsabilidad de su conclusión, en vez de delegarla en un *codex optimus*, en el *textus receptus* o en *codices plurimi*, cualesquiera que estos sean, a los cuales podría, en última instancia, atribuir su eventual fracaso. La consciencia de la altura de este cometido ha llevado a esta escuela, más que a ninguna otra, a explorar y señalar sus límites. Los manuales y los editores neolachmanianos se caracterizan por su escrúpulo a la hora de individuar y detallar las vías que podrían conducirnos a corolarios falsos sobre los procesos de composición y transmisión del texto. De ahí su insistencia en el potencial equívoco de las hipótesis de filiación no basadas en el error. De ahí sus precauciones a la hora de señalar las condiciones en las que conviene desconfiar de la naturaleza de variantes que se nos presentan como posibles errores. De ahí también su progresivo refinamiento del concepto mismo de “error”.

El *Faetón* de Villamediana reúne todas las condiciones problemáticas para el método. Se podría decir que el editor que ose acercarse a este texto corre un riesgo elevado de fracasar tan estrepitosamente como su protagonista. Sin embargo, la de Faetón no es solo la historia de la caída del ambicioso e inexperto auriga, ni termina con ella. Faetón cae sin salvación, sí, pero su muerte es el detonante de una serie de transformaciones en las que el mito cobra mayores dimensiones. Tras el despeño de Faetón, sus hermanas, las heliades, lloran su pérdida en las orillas del Po, quedan transformadas en álamos durante su luto y sus lágrimas se vuelven gotas de ámbar que caen al río y son incorporadas a su cauce. Por su parte Cicno, el hermanastro de

Faetón y rey de los ligures, se metamorfosea en cisne y desde entonces teme el fuego y las alturas, y por ello habita en estanques, lagos y ríos.

En virtud de la conducta de Cicno: lo que nos enseña esta historia es que no hay que seguir los pasos de Faetón. Las heliades llevan más lejos el aspecto transformador del mito —que es al fin y al cabo lo que vehicula y cohesiona todo en las *Metamorfosis*—. Ellas quedan también para siempre convertidas y ligadas a su difunto hermano, y de una manera más radical: literalmente enraizadas al lugar de la desgracia como testimonios permanentes de ella. Pero son, además, las que sufren el luto: las que lloran su muerte, y las que a través de sus lágrimas la trascienden y la truecan en algo valioso y eterno: el ámbar, esa resina fosilizada, vestigio de las heridas del árbol. El ámbar simboliza la memoria eterna de esta historia: la del que quiso acometer una empresa que lo excedía y fue sentenciado por ello.

Este aspecto transformador del mito de Faetón tiene mucho que ver con el método del error común, en la medida en que este propone valorar las heridas del texto —los errores— como portadoras de la memoria de sus vicisitudes y sanarlo a través de ellas. La premisa sobre la que se levanta este trabajo es que con la prudencia de Cicno y la capacidad de las heliades para transformar las dificultades en elementos de valor que guardan la memoria de los procesos que las engendraron, la lógica del método del error común se puede aplicar incluso en un caso prototípicamente desaconsejado, como el de la *Fábula de Faetón* de Villamediana, y hasta más allá de los que se consideran sus límites.

Lidiar con un texto de características “extremas” nos permitirá discutir algunas cuestiones teóricas en torno a conceptos elementales como el de *lectio faciliior*, la frontera entre error significativo y no significativo o el carácter conjuntivo y separativo del los mismos. Además, aportamos algunos testimonios que las ediciones modernas hasta ahora no habían valorado y que nos permiten resolver algunas de las cuestiones que se venían planteando, al tiempo que suscitan otras.

En el momento de redactar este artículo disponemos de seis ediciones modernas de la *Fábula de Faetón*:

1. Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, *Obras*, edición de Juan Manuel de Rozas, Clásicos Castalia, 1969.

2. —, *Faetón*; con diez aguafuertes originales de Guillermo Pérez Villalta, Madrid, Turner, 1985.
3. —, *Poesía impresa completa*, edición de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.
4. —, *Poesía*, edición prólogo y notas de María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992.
5. —, *Las fábulas mitológicas*, edición de Lidia Gutiérrez Arranz, Kassel, Reichenberger, 1999.
6. Juri Jakob, *Villamediana's Fábula de Faetón*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2006.

Rozas edita a partir de la *princeps* de 1629 y corrige por *divinatio* sus errores (con una habilidad admirable si es cierto que, como afirma, no acudió a ningún código). La edición de Turner sigue el texto de Rozas y la de Ruiz Casanova parte también de la primera edición, que coteja con la de Madrid de 1635.

De entre los editores modernos, las únicas que han cotejado manuscritos son María Teresa Ruestes y Lidia Gutiérrez Arranz. La edición más reciente es la de Juri Jakob, que ofrece comentarios valiosos en términos hermenéuticos pero, en cuanto a lo que aquí nos ocupa, no presenta novedades en términos textuales, pues reproduce el texto de Ruestes.

Ruestes se apoya, además de en las ediciones de Villamediana del siglo XVII, en dos manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de España (Mss/17719, que llamaremos A; y Mss/3959, que llamaremos B) y el ejemplar de la *princeps* con correcciones manuscritas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) (M-CCHS/RES/5681). Pues bien, aunque corrige con notable pericia buena parte de los errores de B, no coincidimos con sus criterios a la hora de fijar el texto. Edita a partir de B y lo justifica con tres argumentos. El primero es que lo considera “el más correcto y por consiguiente el más cercano al supuesto original (X), hoy perdido”<sup>4</sup>, con lo que obvia el hecho de que variantes que, en principio, pueden parecer adecuadas, acaso obedezcan a desvíos del original introducidos por manos ajenas al autor. Además, en unos casos se refiere a un solo original, que reconstruye, y en otros a tres redacciones del mismo, de las que edita la tercera. En segundo lugar, justifica su elección porque B

---

4 Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, *Poesía*, ed. María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992, p. LXXXI.

“nos da a conocer nuevas estrofas”<sup>5</sup> respecto a las ediciones del Barroco y al propio A, pero no explica por qué entiende que dichas estrofas son originales. De serlo, también podrían haber sido eliminadas en fases sucesivas, como defenderemos aquí<sup>6</sup>. El último argumento para justificar su elección es que B “viene a coincidir *grosso modo* con buena parte de las variantes aportadas por el anotador [del ejemplar del CSIC], quien debió disponer de un manuscrito muy similar [a B], o bien descendiente más o menos directamente de él”, pero no demuestra la originalidad de las anotaciones ni por qué privilegia las variantes del glosador respecto a las de la edición.

En cuanto a la edición de Gutiérrez Arranz, no coincidimos con su clasificación de buena parte de las variantes y se perciben contradicciones en sus corolarios, en su exégesis, en su texto crítico y en su estema. A pesar de ello, teniendo en cuenta los testimonios de los que disponía, no consideramos del todo errada su apuesta de editar la *princeps* corrigiendo con B, como se desprenderá de nuestro análisis, y, aunque perpetúa errores y resbala en algunas correcciones, también resuelve muchos otros y ofrece un aparato completo de los testimonios que maneja (los mismos que Ruestes), así como la traducción del *Faetón* de Villamediana a cargo de Vicente Mariner.

## 2. TESTIMONIOS EMPLEADOS EN EDICIONES ANTERIORES

### 2.1. *Impresos*

O1: OBRAS / DE DON IVAN DE / TARSIS CONDE DE / VILLAMEDIANA, / Y / CORREO MAYOR DE SV / MAGESTAD. / RECOGIDAS POR EL LICENCIADO / Dionisio Hipolito de los Valles. / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR / Conde de Lemos, &c. / En Çaragoça, por Iuan de Lanaja y Quartanet Inpresor del Reino / de Aragon, y de la Vniversidad, Año 1629. / A costa de Iuan de Bonilla Mercader de Libros.

O2: OBRAS / DE DON IVAN / DE TARSIS, CONDE / DE VILLAMEDIANA, / Y / CORREO MAYOR DE SV / MAGESTAD. /

---

5 *Ibidem.*

6 De hecho, como veremos, también las ediciones barrocas, que Ruestes juzga anteriores, contienen estrofas que no figuran en B.

RECOGIDAS POR EL LICENCIADO / Dionisio Hipolito de los Valles. / Corregidas, y enmendadas, y aora de nuevo añadidas en esta vltima Impression. / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR / Conde de Lemos, &c. / CON LICENCIA, Y PRIVILEGIO. / En Zaragoza, por Iuan de Lanaja y Quartanet, Impressor del Reino / de Aragon, y de la Vniversidad, Año de 1634. / A costa de Iuan de Bonilla, Mercader de Libros.

O3: OBRAS / DE DON IVAN / DE TARSIS CONDE / DE VILLAMEDIANA, Y / CORREO MAYOR DE SV / MAGESTAD. / Recogidas por el Licenciado Dionisio / Hipolito de los Valles. / A D. HENRIQUE DE ZVÑIGA / y Avila, Conde de Brantevilla, Mayordomo de su / Magestad, de la Orden y Cavalleria de Calatrava, / hijo primogenito del Excelentissimo señor / Marques de Mirabel. / Añadido en esta segunda Impression. / En Madrid, por Maria de Quiñones. / Año 1635. / A costa de Pedro Coello, Mercader de Libros.

O4: OBRAS / DE DON IVAN DE TARSIS / CONDE DE VILLAMEDIANA, Y / CORREO MAYOR DE SV / MAGESTAD. / Recogidas por el Licenciado Dionisio Hipolito de los Valles. / 58. / A DON FRANCISCO DE VILLANUEVA Y / Texeda, Cauallero de la Orden de Santiago. En Madrid. Por Diego Diaz de la Carrera. Año 1643. / A costa de Diego Martinez Hartacho.

O5: OBRAS / DE D. IVAN / DE TARSIS, CONDE DE / VILLAMEDIANA, Y CORREO MAYOR / DE SV MAGESTAD. / RECOGIDAS / POR EL LICENCIADO DIONISIO HIPOLITO / DE LOS VALLES. / DEDICADAS / A DON FRANCISCO DE VILLA- / Nueva Texeda, Cauallero de la Orden / de Santiago. / En Madrid: por Diego Diaz de la Carrera. Año 1634 [*sic.*, pero 1643 o 1644<sup>7</sup>]. A costa de Diego Martinez de Hartacho.

O6: OBRAS / DE DON IVAN / DE TARSIS CONDE DE / VILLAMEDIANA, / Y / CORREO MAYOR DE SV / MAGESTAD. / RECOGIDAS POR EL LICENCIADO / Dionisio Hipolito de los Valles. / Al Excellentissimo Señor Conde de Lemos, &c. / En Barcelona, por Antonio Lacaualleria, Año 1648. Véndase en la misma imprenta.

---

7 1634, la fecha que figura en la portada, es sin duda falsa, porque los preliminares son posteriores. Rozas sostenía que la fecha real es 1644 porque la fe de erratas y la dedicatoria están firmadas en diciembre de 1642 (demasiado tarde para que se publicara ese año) y ya hay otra de 1643 del mismo editor (O4) (Juan Manuel Rozas, *El Conde de Villamediana: bibliografía y contribución al estudio de sus textos*, Madrid, CSIC, 1964, pp. 36-37).

## 2. 2. *Manuscritos*

A (Madrid, BNE, MSS/17719):

Contiene poesías varias de autores españoles como Cervantes, Lupercio Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva, Góngora —el *Polifemo* y las *Soledades* entre ellas—, Lope o Villamediana, y también de autores portugueses. El *Faetón* figura en ff. 126-159<sup>8</sup>.

El portugués Heitor Mendes de Brito<sup>9</sup> copió este cancionero de su puño y letra, según la nota inaugural: “Este Liuro de diuersas Poessyas y curi / osidades He de Hector mendez de Brit / to escreuiu em Madrid por sua mao em 6 / de feureiro de 1623 annos” (f. 1r). Otro apunte (en f. 229v) señala que desde el folio 165 al 229 está tomado de un autógrafo de Villamediana: “De f. 165the 230 he todo del Conde de Villa Medeana correo Mayor, y se tresladô de un liuro de su letra todo”.

Posteriormente, según la hipótesis de Rozas<sup>10</sup>, perteneció a Edward Churton, antes de que Pascual Gayangos lo adquiriera en Inglaterra durante el siglo XIX. De Gayangos pasó a la Biblioteca Nacional de España y Pedro Roca lo registra en el *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a Gayangos, existentes hoy en la Biblioteca Nacional*<sup>11</sup>.

B (Madrid, BNE, MSS/3959)<sup>12</sup>:

Contiene obras de Góngora (el *Polifemo*, las *Soledades* y el romance atribuido

---

8 Para un inventario completo de los textos del manuscrito se puede consultar Juan Manuel Rozas, *Cancionero de Mendes Britto. Poesías inéditas del conde de Villamediana*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, pp. 13-31.

9 Como datos biográficos de Brito, Rozas comenta que fue mecenas del novelista Juan de Piña y alude a las riquezas de su familia. *Ibidem*, p. 12.

10 *Ibidem*, pp. 11-12.

11 Pedro Roca y López, *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a D. Pascual de Gayangos existentes hoy en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 204.

12 De acuerdo con las dataciones de Antonio Carreira a la poesía de Góngora, Pablo Jauralde afirma que “no pudo comenzar a reunirse con anterioridad a 1612 (fecha de redacción del *Polifemo*), ni alcanzar el estado en que nos ha llegado antes de 1618 (la versión de la *Soledad Segunda* que contiene es posterior a 1617)” (Pablo Jauralde Pou, dir., *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, vol. III, Madrid, Arcolibros, 1998, S. L., p. 1385).



“Gratulatoria que se hizo en Guadalupe al rey don Felipe III, viniendo de Portugal / En buen hora, oh gran Felipe [...]”<sup>13</sup>), las fábulas de *Faetón*, de *Europa* y de *Apolo y Dafne* de Villamediana y un poema incompleto en octavas reales, sin título ni autor, que comienza “Si los versos merecen atenciones [...]”. Fue reunido tempranamente junto con los otros dos manuscritos junto a los que hoy se conserva. El nuestro es el primero del volumen<sup>14</sup>. El segundo recoge tres bailes titulados *Baile de los locos* (ff. 145r-148r), *Baile del Herrador* (ff. 149r-151v) y *Baile de Cupido* (ff. 152r-154r)<sup>15</sup>, y el tercero una fábula mitológica en octavas reales titulada *Fábula de Adonis* (f. 156r-162v)<sup>16</sup>.

La Biblioteca Nacional de España (BNE) posee el volumen al menos desde 1830, pues figura en el inventario manuscrito que se redactó entonces<sup>17</sup>. No contamos con indicios de su anterior procedencia.

---

13 Se discute si es de Góngora este romance atribuido en este y otros manuscritos (Luis de Góngora y Argote, *Poesía*, ed. Antonio Carreira, Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, 2016: [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/gongora\\_obra-poetica](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/gongora_obra-poetica); consultado el 04/12/2018).

14 Consideramos que se trata de un volumen facticio porque cada una de las tres partes corresponde a cuadernos distintos, redactados por manos diferentes y la central no guarda relación temática con las otros dos, de manera que no parece que las tres obedezcan a una intención unitaria que se remonte al momento de su composición, aunque debieron de reunirse en fecha cercana.

15 El *Baile de los locos* (f. 145r-148r) figura como *El martinillo* en la edición de los entremeses de Luis Quiñones de Benavente recopilados por Manuel Antonio de Vargas en 1645 (Luis Quiñones de Benavente, *Ioco seria. Burlas varias, o reprehension moral, y festiva de los desordenes publicos, En doze entremeses representados, y veinte y quatro cantados. Van insertas seis loas, y seis jacaras...* En Madrid, por Francisco García, a costa de Manuel López, mercader de libros, 1645).

16 José María de Cossío la sitúa en la segunda década del siglo XVII y señala que está recogida también en el manuscrito Mss/3975 de la Biblioteca Nacional de España, bajo el título “El Adonis de M. S.”. En virtud de las iniciales “M. S.”, sugiere su posible pero dudosa atribución a Miguel de Silveira o Manuel Suárez (José Ma. Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, pp. 361-364).

17 En el v. III, f. 306v del inventario (actualmente conservado sin signature en la Sala Cervantes) hay una entrada dedicada a Villamediana en la que se mencionan dos manuscritos. Uno de ellos es B: está asociado a su signature antigua (M 104) y la descripción “La Fabula de Faetonte, Apolo y Dapne, p. 68” coincide con B, donde la sección de las fábulas de Villamediana empieza en el f. 68.

### 3. TESTIMONIOS NO EMPLEADOS EN EDICIONES ANTERIORES:

Además de estos ocho testimonios, aportamos aquí otros tres. Dos de ellos (S y C) tampoco los han recogido hasta ahora otros estudios sobre Villamediana, mientras que el tercero (D) lo incluye Juan Gil en su trabajo acerca del texto de la poesía del Conde<sup>18</sup>.

#### 3.1. *Impresos*

S:

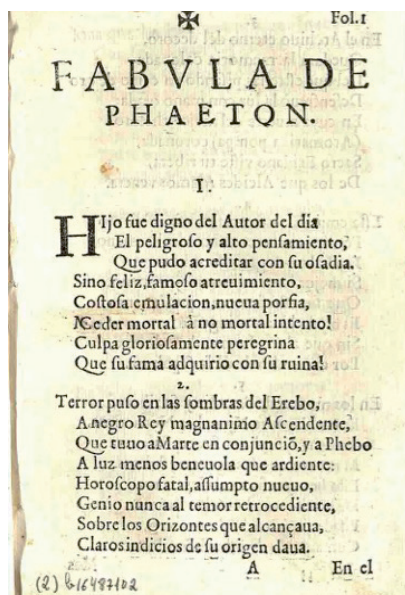


Fig. 1. Primera página del impreso S (US/BG/28883(2)).

La Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca conserva en el volumen facticio BG/28883H el único ejemplar conocido de este impreso, sin datos de edición y bajo el título de “FABVLA DE / PHAETON”, recogido junto con otros impresos del siglo XVII (los que están fechados son de 1618-1619).

18 Juan Gil, “Sobre el texto de la poesía del conde de Villamediana”, *eHumanista*, 29 (2015), pp. 413-430.

A juzgar por las correcciones en forma de banderillas, podría tratarse de las pruebas de imprenta de una edición que, o bien se ha perdido, o bien no llegó a ver la luz. Presenta, además de dichas banderillas, correcciones manuscritas atribuidas por Óscar Lilao Franca a Lorenzo Ramírez de Prado (ff. 19r, 20r, 24r). El volumen perteneció al bibliófilo: aparece citado en el inventario impreso de su biblioteca que reedita Entrambasaguas<sup>19</sup> con el marbete de la obra encuadernada en primer lugar: “Fiestas Reales de Lisboa en la entrada del Rey, y otros opúsculos Poéticos, Lisboa 1619”. Pasó, junto al resto de la biblioteca de Ramírez de Prado, al Colegio Mayor de Cuenca en Salamanca (Fol. [2]: *ex libris* ms. “es de la Lib.<sup>a</sup> del coll.<sup>o</sup> mr. de Cuenca”) y de ahí a la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca<sup>20</sup>.

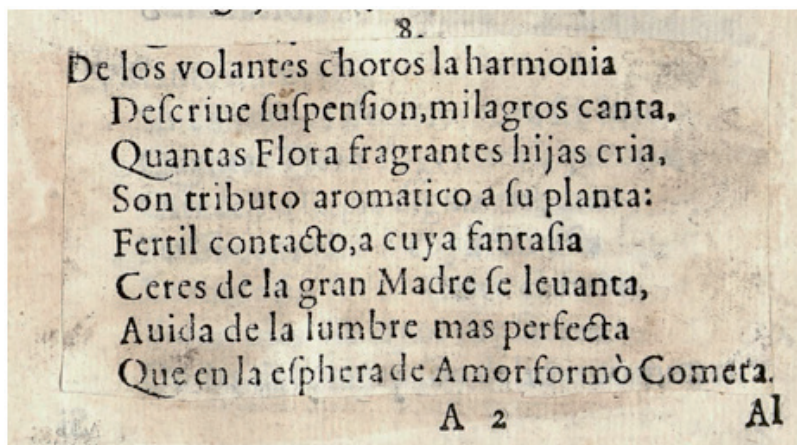


Fig. 2. Banderilla de la octava 8 adherida en S (US/BG/28883(2)).

19 Joaquín de Entrambasaguas, *La biblioteca de Ramírez de Prado*, Madrid, CSIC, Instituto “Nicolás Antonio”, 1943, II, p. 61.

20 Para un perfil de Ramírez de Prado y su biblioteca v. Joaquín de Entrambasaguas (*ibidem*) y Óscar Lilao Franca, “De Córdoba a Madrid: gustos, gastos y libros en la biblioteca de Lorenzo Ramírez de Prado”, en *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, coords. Pedro Manuel Cátedra García, María Isabel Páiz Hernández y María Luisa López-Vidriero Abello, Soria-Madrid, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, tomo I, pp.

### 3.2. *Manuscritos*

C (Madrid, BNE, MSS/3931):

Se trata de un manuscrito del siglo XVII que contiene el *Faetón* junto con la traducción del *Remedia amoris* de Ovidio por Fray Melchor de la Serna: “Leyó el amor el título y notado [...]”. El *compositus* que lo recoge está formado por la unión de este y uno del s. XVIII con composiciones poéticas de Damián Cornejo: “Poesías varias escritas por el R. P. M. Cornejo”.

Figura, con la signatura antigua, M 254, en el inventario manuscrito de la BNE redactado en 1830, dentro de la entrada de Damián Cornejo, con el título de “Poesías varias” (v. I, f. 236v). No hay rastro de posibles poseedores anteriores a la BNE.

D (Madrid, BNE, MSS/23035):

Juan Gil<sup>21</sup> señaló la existencia de este raro manuscrito, que contiene una selección muy completa de las obras de Villamediana, similar a la de las primeras ediciones, aunque los sonetos no están divididos por materia ni separados en apartados, sino numerados del 1 al 236 en orden diferente. La mayoría de sus textos figuran en las seis ediciones del XVII, algunos solo en las tres madrileñas (1635, 1643 y 1643 o 1644) y otros en ninguna de ellas. Contiene también textos dedicados a la muerte de Villamediana, así que hay que datarlo después de 1622, quizás poco después y desde luego durante el reinado de Felipe IV (1621-1665)<sup>22</sup>.

En una nota del siglo XVII en el margen superior de la portada se atribuye la propiedad del manuscrito a un tal “Eusebio García de la Vega”. Entre el

---

21 Juan Gil, *op. cit.*

22 La composición inicial, que sirve a modo de dedicatoria, se conserva también en un pliego suelto impreso titulado “Estancias al príncipe nuestro señor”, que Juan Manuel Rozas, *El Conde de Villamediana: bibliografía y contribución al estudio de sus textos*, Madrid, CSIC, 1964, ubica en 1618, pero aquí aparece con el título “Al rey nuestro señor siendo príncipe”, de donde se infiere que Felipe IV reinaba ya cuando se le dio este título al poema. Parece que la portada y la dedicatoria fueron añadidas, aprovechando un grabado impreso pegado a un folio de distinto rayado y caligrafía que el resto del manuscrito, con la voluntad de dotar al volumen de un paratexto que lo ilustrara. El título de la dedicatoria había de ser, por tanto, pertinente en el momento de su redacción.

texto de la portada figura, con otra caligrafía, una nota que parece posterior y que dice “De los libros de Andrés González de Barcia Carvallido. Madrid y octubre 5 de 1696”<sup>23</sup>. Perteneció después a Valentín Carderera (1796-1880), de acuerdo con lo que se lee en la primera hoja de guarda: “De la librería de Valentín Carderera”<sup>24</sup>. La BNE adquirió su biblioteca en 1867, pero este manuscrito fue adquirido en el año 2000 en Durán Sala de Arte (Madrid).

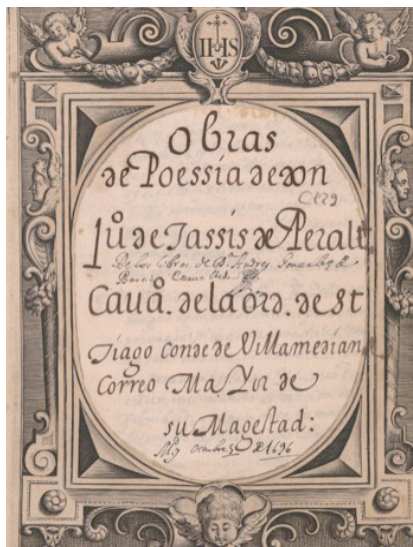


Fig 3. Portada del manuscrito D (Madrid, BNE, MSS/23035)

- 23 No parece que se trate de la fecha de redacción del manuscrito, sino de la de su adquisición por Andrés González de Barcia Carvallido o de su inventariado (está redactada por una mano que solo da esa fecha y el nombre del poseedor con una caligrafía poco esmerada). Véase la entrada dedicada a su persona en el *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español* de Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado (Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra, 1860), y el volumen de Jonathan Earl Carlyon, *Andrés González de Barcia and the Creation of the Colonial Spanish American Library*, Toronto, University of Toronto Press, 2005.
- 24 Algunos apuntes sobre la biblioteca de Carderera véanse en Luisa Aisa López, Marta Bausé Arpón, Felicidad Elipe Pérez y Sonia Hernando Salazar, “La nueva biblioteca del Museo del Prado”, en *Educación y Biblioteca. Revista mensual de documentación y recursos didácticos*, Madrid, TILDE Servicios Editoriales, 2010, n. 176, y Juan Antonio Yeves Andrés, “El fondo Valentín Carderera en las colecciones de la Fundación Lázaro Galdiano”, *Argensola. Revista de ciencias sociales del institutos de estudios altoaragoneses*, 120 (2010), en línea.

## 4. RECENSIO

Antes de emprender nuestro análisis conviene aclarar la nomenclatura que usaremos a la hora de referirnos a las estrofas del poema; un asunto, como se verá, bastante intrincado. Como avanzábamos, los once testimonios que nos transmiten la *Fábula de Faetón* se pueden clasificar en tres grupos que se diferencian en cuanto a su longitud, ordenación de las octavas y otra serie de variantes creativas. A es el único testimonio que transmite una de las tres versiones, la más corta, con 204 octavas, y por ello la más alejada de las demás. O (O1, O2, O3, O4, O5 y O6<sup>25</sup>) y D transmiten una versión de longitud intermedia, con 228 octavas. Por último S, B y C transmiten una versión cercana a la previa, pero más larga, de 233 octavas. A partir de aquí, nos referiremos —y no en vano— a la versión representada por el testimonio A como F1, a la de S, B y C como F2 y a la de O y D como F3. Citaremos por defecto según la numeración de F3 (ej: la última estrofa del poema, numerada en F1 como 204, en F2 como 233 y en F3 como 228 será la octava 228). En el caso de estrofas ausentes en F3, citaremos por el texto de F2, indicándolo en subíndice (ej: la estrofa numerada en F2 como 48 y en F1 como 70, que no figura en F3, será la 48<sub>2</sub>). Solo en el caso de estrofas exclusivas de F1 citaremos por la numeración de F1, que también irá indicada en subíndice (ej: la estrofa 33 de F1, que no está en F2 ni en F3, será la 33<sub>1</sub>).

### 4.1. LOS ERRORES

#### 4.1.1. Errores del grupo O

Comencemos por esclarecer las relaciones entre las seis ediciones de las obras de Villamediana impresas en el Barroco (O1, O2, O3, O4, O5 y O6). Las seis presentan una serie de errores conjuntivos, algunos de ellos separativos también. Algunos de los más significativos se cifran en intentos de corregir neologismos o referencias cultas que O no entiende:

---

25 En realidad hay una diferencia interna al grupo O, y es que O3, O4 y O5 omiten la octava 2.



- La octava 5 introduce el mito de Siringa y Pan y lo sitúa “Donde Ladón ilustra su ribera, / entre náyades bellas nonacrinas”<sup>26</sup>. Los cajistas del grupo O no entienden el adjetivo “nonacrinas”, tomado del pasaje correspondiente de las *Metamorfosis* (*inter hamadryadas celeberrima Nonacrinas Naïas una fuit...* Met I, 690-691), que se refiere a la región de Nonacris, en Arcadia. Lo trivializa como “no nerinas” (5, 2), lección que demuestra un cierto conocimiento del poema y de la lengua del Conde de Villamediana: el adjetivo “nerina” referido a las nereidas figura en otros lugares, posteriores, de la *Fábula* (55, 3; 82, 3, 168, 6) y también en varios versos de la *Europa*.
- Más adelante, en el verso 19, 3, el grupo O lee como “meridial” el italianismo “micidial”, con el que Villamediana calificaba el golpe mortal que Mercurio asesanta a Argos: “Micidial es el golpe que ha podido / quitar su luz y su vigilia al día”.
- En el verso 41, 6, el cultismo “simétrica”, que no se extiende en español hasta finales de la centuria, referido a la planta del palacio de Apolo, se transforma en “Sinmetis”, quizás como recuerdo de la ninfa Simétide, mencionada en el *Polifemo* de Góngora como “Simetis” (25, 3).
- En 165, 2 se describe al cisne como el pez alado que honra al río Meandro (“Dulces endechas vierte en voz suave / el pez alado que a Meandro honora”), que O lee como “Leandro”.

Como se puede observar en estos ejemplos, las trivializaciones de O son propias de un lector culto, familiarizado con los personajes del mundo grecolatino, conceptos de mitología y también con el *usus scribendi* y los modelos de Villamediana. Y no es de extrañar, si tenemos en cuenta que detrás de O se encuentra el responsable de editar póstumamente sus obras. En la dedicatoria de la *princeps* declara expresamente que desconfía de los papeles que maneja: “he tomado por asilo la erudición de V. Ex. con cuyo favor salen a que las goce el mundo, si bien con el achaque de borradores, en que aún no [sic] los dejó su autor [...]”.

Localizar los errores de O ha supuesto uno de los mayores apuros de este trabajo: interviene precisamente en los pasajes más oscuros del poema (que lo son también para nosotros) y ofrece soluciones coherentes y cultas. La trampa estriba precisamente en que muchas de sus trivializaciones,

---

26 A, B, C y S leen “En los montes de Arcadia y su ribera, / entre náyades ninfas nonacrinas”.

al ser cultas y afectar a pasajes que plantean problemas hermenéuticos, se nos pueden presentar en apariencia como errores del resto de la tradición.

En algunos casos la dificultad para localizar sus errores reside en que el pasaje encierra un concepto técnico tras una sintaxis violentamente dislocada —que además va a menudo acompañada de una puntuación deficiente que induce fácilmente a equívocos—. Es el caso del verso 48, 6, en la estrofa que introduce la descripción de los signos del zodiaco (que abarca de la 48 a la 52):

De oblicua proporción distinto espacio  
[cuarto (SBDC) cuanto (O)] de signos terno en lato coro  
a la luz forma curso y la divide  
y traspasar sus límites la impide.

Ambas variantes, “cuarto” (SBDC) y “cuanto” o “cuánto” (O) permiten varias combinaciones sintácticas, ninguna de ella del todo satisfactoria hasta que no localizamos la alusión de SBDC a los cuatro triángulos representados en las soluciones geométricas ptolemaicas como triángulos equiláteros con tres signos zodiacales cada uno, los cuales, a su vez, coincidían con los cuatro elementos aristotélicos, los cuatro temperamentos y los cuatro humores:

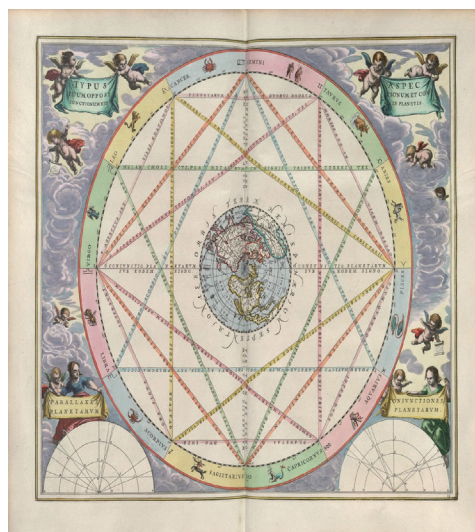


Fig. 4. Representación geométrica ptolemaica de los signos zodiacales con los triángulos. Andreas Cellarius, *Harmonia macrocosmica*, Amsterdam, 1661.



En otros casos es la fuente la que permite confirmar como errores de O lecciones que en principio podrían parecernos equipolentes. En la entrada de *Faetón* en el palacio de Apolo, por ejemplo, podemos demostrar que, como en muchos otros pasajes (*vid. infra*), Villamediana sigue casi a la letra la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio por parte de Giovanni Andrea Anguillara (1561), que nos faculta para confirmar que la lección de O, “casi terminal”, es una de sus muchas *fáciliores*, en este caso a partir del cultismo “ecuador”.

Anguillara, II, 16

Fetonte la facciata altera vede  
Che sotto all’equator guarda all’ occaso;  
Non cura l’ altre, e ben degne le crede  
Non men di quella ch’ ha veduto a caso:  
Alza e pon su la ricca spoglia il piede  
Da maggior cura spinto e persuaso ;  
E vede il Sol nel seggio suo giocondo  
Vago di dar la nova luce al mondo.

SBC, 81

El soberbio lugar Faetón advierte  
que sobre el [ecuador mira al (SBCD) casi terminal (O)] ocase  
y el radiante (SBC) vibrante (OD) esplendor no le divierte,  
puesta la mente en más difícil caso.  
Penetra heroico pecho alcázar fuerte;  
en él osada fe introduce el paso.  
Halla en su trono al padre sin segundo  
que quiere dar su nueva luz al mundo.

Otro caso significativo es el de las variantes de la octava 220, 5, al final del poema:

Cesó no el llanto y [Febe (SBCD) Febo (O)], que lloraba  
con [fraterno (SBCD) paterno (O)] dolor el trance fiero,  
solo en el corazón de rayo abierto  
distingue madre viva de hijo muerto.

Podría parecer error de SBCD y, sin embargo, es trivialización de O, que entiende que la lección “Febe” de su modelo es error por “Febo” y se trata de una alusión a Apolo, así que sustituye también “fraterno” por “paterno”, cuando en el mito son las helíades, hermanas de Faetón (Febe es una de ellas) las que lloran su muerte (*Met*, II, 340-366).

También ilustra bien las dificultades a las que nos somete O la lección del verso 99, 3 en el pasaje dedicado al tiempo y a sus efectos (octavas 92-99). El primer cuarteto de la octava 99 describe cómo la eternidad frena el curso de Cronos:

La eternidad, que, estábil y constante,  
del viejo alado el vago curso enfrena,  
con [grillos de densísimo (O) grupos de durísimo (ASBCD)] diamante  
los años y los siglos encadena.

Hoy “grillos” ha perdido la acepción de “cadenas” que tenía en el Barroco (se acostumbra a utilizar “grilletes”)<sup>27</sup>. La lección de O resultaría bastante adecuada al pasaje (además en el verso siguiente se utiliza el verbo “encadenar”). Y en cambio, “grillos” es una trivialización de O a partir de “grupos”, italianismo con el sentido de “nudos” o de “conjunto de cosas de una especie, en que unas sobresalen a otras”. Esta es la definición que da *Autoridades*, el primer diccionario que recoge el término, que además documenta la acepción con otros versos del propio conde de Villamediana, espigados esta vez en la *Fábula de Apolo y Dafne* (en los que O mantiene el término):

Aquí al sexo viril la esquivia ingrata  
logra las ondas del paterno río,  
que de un grupo de peña se delata  
en raudo curso por el bosque ombrío.

Corominas también explica el ejemplo de *Apolo y Dafne* como italianismo individual del Conde<sup>28</sup>.

El término “grupo” no se extiende en español hasta el siglo XVIII<sup>29</sup> y, por tanto, no se explicaría que un copista lo introdujera. Esta lección no es, por fin, un caso de *facilior* de ASBCD, sino de O, pero llegar a

---

27 *Covarrubias*: “Lat. *compedes*. Son las prisiones que echan a los pies de los encarcelados, que se guardan con recato y son dos anillos por los cuales pasa una barreta de hierro, que, remachada su chaveta, no se puede sacar sin muchos golpes. Llamáronse grillos por el sonido que hacen cuando se anda con ellos [...]”.

28 Villamediana pudo haber tomado el término de Giambattista Marino, que emplea mucho “gropo” en el *Adone* (el modelo de Villamediana para los pasajes del *Faetón* dedicados a la fortuna –octavas 70-64<sub>1</sub>– y al tiempo 92-99). Cabría recordar especialmente el verso “or fà di dolci groppi ampia catena” (*Adone*, VII, 33, 6).

29 “Grupo” está documentado con el significado de “nudo” también en el *Cancionero castellano de París* (PN12): “El grupo nudo e lazada / que es eneste milllo dado / es la fin deste Reynado / do vuestra tema es atada” (autor: Muxica, 1432-1434).

advertirlo entraña una dificultad que deriva del hecho de que hoy la situación es la inversa: el término que nos sonará extraño es “grillos”, mientras que “grupos” es de uso muy corriente y ha perdido su resonancia italianizante.

Detectar casos de *lectio faciliior* en un texto como este exige un extremo cuidado: términos que hoy son del todo patrimoniales pueden esconder neologismos que es fácil que nos pasen de largo y, a su vez, términos cultos pueden en realidad ser *faciliores* de copistas asimismo cultos. Y no es nada raro que, ante una *difficilior* que se ha extendido a lo largo de cuatro siglos, y ante una *facilior* que de ecos cultos hoy de veras extraños, tendamos a considerar errónea la lección original.

Una vez determinados los errores del grupo O, es relativamente sencillo esclarecer las relaciones entre sus miembros. O1 funciona como arquetipo: sus errores individuales, o bien son fácilmente subsanables (18, 8 “sepultrara” por “sepultura”; 37, 3 “comnn” por “común”; 131, 1 “tememerario” por “temerario”...), o bien figuran en su fe de erratas; así que su ausencia en el resto de las ediciones no es significativa en ninguno de los casos.

En cuanto a O2, solo comparte errores con el conjunto de las ediciones de las obras completas y presenta además errores individuales (ej: 18, 5 “invicta” por “intacta”; 171, 3 “incuible” por “inevitable”), así que procede de O1 y no tiene descendientes.

Lo mismo cabe decir de O6: también deriva de O1, pues solo comparte los errores comunes a todas las ediciones y añade los suyos propios, que no figuran en el resto de testimonios<sup>30</sup>. A decir verdad, los errores individuales de O6 son muy pocos y poco significativos (ej: 54, 2 “obras” por “obas”; 42, 5 “planta” por “plana”), pero el resto de ediciones son anteriores, luego no pueden descender de ella y, por tanto, procede de O1 en rama independiente.

Las otras tres ediciones, O3, O4 y O5, comparten algunos errores con valor separativo (entre ellos la omisión de la segunda estrofa). Algunos de ellos son intentos de corregir errores previos de O1 (“sinmetris” por “sinmetis” en 41, 6 o “paz sujeta” por “paz sagera”, error de O1 a partir de “pasajera”: Venus es la “pasajera ilustre” que surca los mares en un carro dirigido por Cupido (79, 8).

---

30 Además, aunque corrige los errores presentes en la fe de erratas de 1629, pasa por alto uno de ellos (“horroses” por “herroses” en el v. 119, 6).

Estas tres ediciones subsanan, además, algunos errores de O1. Detrás de sus correcciones se advierte la mano de un lector semiculto, capaz de percatarse de casos de *lectio faciliior* o de pasajes con referencias mitológicas malinterpretadas por O1 (“vaca” por “boca” en 22, 4<sup>31</sup>; “Eridaneidas” por “Herida, Neidas” en 227, 1), aunque no se libra de trivializar otras lecciones. En realidad cabría preguntarse si O3 cotejaba un testimonio que no tuviera algunos de los errores de O1, o si manejó un ejemplar de O1 con correcciones manuscritas, porque enmienda de acuerdo con los manuscritos algunas variantes difíciles de explicar como conjeturas, especialmente las siguientes:

- 155, 1: “[Rinde (O3O4O5ASBCD) Reina (O1O2O6)] el soberbio más su fortaleza / y el más veloz su curso ya suspende”.
- 167, 1: “Muertas son [muchas (O3O4O5ASBCD) porque (O1O2O6)] vivas restan pocas / aves ya no de Tetis naufragantes”.

De la edición de 1635 (O3) descenderían O4 y O5, pues todos los errores de O3 figuran en O4 y O5, que además presentan errores comunes que no se registran en O3 (“contento” por “concento” en 14, 8; “mina” por “ruina” en 184, 2; o la omisión de “fieras” en 184, 2).

O4 no posee errores individuales, excepción hecha de “arden” por “arder” en el verso 164, 8. O5, en cambio, sí contiene abundantes errores individuales (ej: 38, 6 “memoria” por “materia”; 88, 3 “misteriosos” por “ministerios”; 172, 5 “humano” por “humo”; 191, 4 “mirra” por “mirto”; 114, 8 “tropos” por “trópicos”). En buena lógica, O5 deriva de O4 (cuyo único error pudo fácilmente subsanar).

Las relaciones entre las seis ediciones desde el punto de vista de los errores comunes confirman lo que se deduce de los datos tipográficos y de los preliminares. O2, que descende directamente de O1, conserva sus preliminares y modifica solo las fechas de aprobación y licencia eclesiásti-

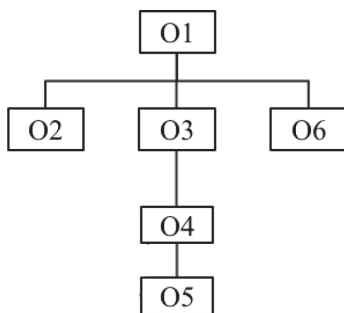
---

31 O5 vuelve a la lección “boca”, presente en O1, O2 y O6.

cas<sup>32</sup> y la de la aprobación civil<sup>33</sup>. O3 cambia todo el aparato paratextual<sup>34</sup> y O4, su descendiente directo, lo mantiene en lo esencial pero, al cambiar impresor y librero<sup>35</sup>, añade una nueva dedicatoria firmada por el nuevo librero<sup>36</sup> y cambia también la fecha de la fe de erratas<sup>37</sup>. O5 mantiene el paratexto de O4 y altera apenas la redacción del texto del privilegio y de la tasa. O6 conserva la aprobación y licencia religiosas, la dedicatoria y el prólogo al lector de la *prínceps*, pero presenta nuevas aprobación y licencia civiles<sup>38</sup>.

A la luz de lo dicho, podemos fijar el siguiente estema de los testimonios del grupo O<sup>39</sup>:

- 
- 32 La aprobación, firmada por Fray Pedro de Alomeche el 10 de octubre de 1628 en O1, pasa al 10 de octubre de 1630 en O2, y la licencia de D. Juan de Salinas, del 25 de octubre de 1628 al 25 de octubre de 1630.
  - 33 Juan Francisco de Salazar firma en O1 la aprobación civil el 8 de noviembre de 1628 y en O2 la fecha pasa a ser 8 de noviembre de 1634.
  - 34 Sustituye la aprobación civil de Juan Francisco de Salazar por la de Lope de Vega (de 12 de mayo de 1634); el privilegio al nuevo librero, Pedro Coello, está firmado por Francisco Gómez Lasprilla el 30 de mayo de 1634 y la nueva dedicatoria la rubricó el propio Pedro Coello y va dirigida a Enrique de Zúñiga y Dávila, conde de Berantevilla. O3 incluye también una nueva fe de erratas, de 6 de febrero de 1635, que informa de la ausencia de errores. Esta edición no lleva aprobación religiosa y añade, en cambio, la suma de la tasa (de Francisco Arrieta, 13 febrero de 1635).
  - 35 O3 vio la luz en la imprenta de María de Quiñones en 1635 y su distribución corrió a cargo de Pedro Coello, mientras que O4 y O5 salieron de la imprenta de Diego Díaz de la Carrera (O4 en 1643, y O5 en 1643 o 1644, *vid. supra* p. 406) y el librero que se ocupó de ambas fue Diego Martínez de Hartacho.
  - 36 Enderezada por el librero Diego Martínez de Hartacho a Francisco de Villanueva y Tejeda y firmada el 9 de diciembre de 1642.
  - 37 Del 20 de diciembre de 1642.
  - 38 Aprobación y licencia están comprendidas en un único texto firmado por Fray Tomás Ros el 14 de abril de 1647.
  - 39 El esquema que proponemos coincide en las ramas de O2 y O3, O4, O5 con el que ofrece Lidia Gutiérrez Arranz, *op. cit.*, p. 133, pero discrepamos en lo demás.



La distribución de las lecciones equipolentes y de los errores no significativos resulta coherente con nuestras conclusiones: es decir, coinciden en adiaforas y en errores no significativos tanto O3, O4 y O5 como O4 y O5, mientras que poseen otras lecciones individuales tanto O2 como O5 y O6. El estema quedaría también respaldado por el comportamiento de las ediciones posteriores a O1 en lo que respecta a su fe de erratas: todas incluyen las correcciones propuestas en ella —con alguna excepción de poca relevancia—.

En conclusión, de cara a establecer el texto crítico del *Faetón*, podemos descartar las variantes de todas las ediciones de las obras de Villamediana publicadas en el siglo XVII posteriores a O1, rebajadas a la categoría de *descripti*.

#### 4.1.2. Errores del resto de la tradición

Una vez establecido el estema de O, quedan por determinar las relaciones entre O y los otros cinco testimonios, A, S, B, C y D.

Será de ayuda ordenar nuestro comentario teniendo en cuenta la división en los grupos F1 (A), F2 (S, B, C) y F3 (O, D). De acuerdo con ella los tipos de errores que podríamos encontrar serían:

- a) errores comunes a toda la tradición
- b) errores compartidos por dos grupos
- c) errores compartidos por todos los testimonios de un mismo grupo
- d) errores compartidos por algunos de los testimonios de un mismo grupo

- e) errores individuales de cualquiera de los testimonios
- f) errores compartidos por testimonios de distintos grupos

Vaya por delante que no hemos localizado errores que nos permitan establecer un arquetipo común a toda la tradición (tipo a) ni errores de los tipos b) y c)<sup>40</sup>. Nótese que la ausencia de estos dos últimos tipos (compartidos por todos los testimonios de un mismo grupo o por varios grupos) implica que ninguna de las diferencias entre los tres conjuntos se pueden explicar, a efectos de la *recensio*, como errores: tampoco las que afectan a estrofas completas.

Comentaremos primero los errores de los tipos d) y e) y después los posibles casos del tipo f).

El testimonio A, único que transmite esta versión más corta del *Faetón*, que hemos llamado F1, se define por una serie de errores individuales que se oponen bien a los testimonios del grupo F2 (ej: 179<sub>2</sub>, 2 “Pluton” por “Phyton”; 181<sub>2</sub>, 5 “impignar” por “impugnar”); o bien a toda la tradición (ej: 5, 8 “divino a simulacro” por “debido al simulacro”; 77, 1 “tiempo” por “tierno”; 96, 2 “distinado” por “obstinado”; H 137, 8 “tronco” por “trono”), además de por algunos otros que no se oponen a ninguno de los demás testimonios por estar contenidos en lecciones individuales de A (ej: 29, 4 “benefiços” por “benéficos”; H 33<sub>1</sub>, 4 “cenizas” por “cervices”; 170<sub>1</sub>, 2 “Phaeton” por “Plutón”; 170<sub>1</sub>, 3 “Terano” por “Ténaro”).

En cuanto al grupo F2, no hemos localizado errores compartidos por varios de sus testimonios, pero tanto B como C presentan abundantes errores individuales. Entre los de B, algunos de los más significativos consisten en omisiones (H 42<sub>2</sub>, 1 “desvenó”; 104, 7 “materna”; 144, 7 “Bevida no dexo sino tocada”; 152, 3 “el mismo fuego, el mismo llanto”) y otros son los siguientes: 14, 3 “convoca” por “concava”; 100, 2 “en-tristerno” por “en tres terno”; 110, 7 “inmortal” por “inmutable”; 118, 7 “iniuso” por “ingreso”; 167, 1 “vrsas” por “vivas”; 187, 2 “sella” por “llega” 191, 1 “frudes” por “frutos mides”; 191, 8 “Apolo” por “Dafne”;

---

40 Para ser precisos, como el grupo F1 consta de un único testimonio, A, sus errores individuales se podrían incluir en las categorías c) y e) al mismo tiempo, pero conviene incluirlos dentro de e): según se deducirá de nuestras conclusiones, creemos que no se remontan al responsable de las variantes creativas en las que F1 se opone a F2 y F3, sino a copistas posteriores.

202, 7 “castisimo” por “lastimoso”; 204, 3 “trémulo” por “túmulo”; 20, 8 “saca” por “surca”; 107, 1 “oculta” por “inulta”; 210, 1 “sacro” por “sexo”; 211, 1 “choro” por “trono”.

Entre los de C destacan los siguientes: 14, 8 “veloz” por “voz”; 62, 1 “del liriopie” por “de Eliriopie”; 80, 5 “obscaro” por “obsceno”; 84, 4 “Laura” por “el Aura”; 98, 6 “forçada” por “formada”; 100, 2 “en terno” por “en tres terno”; 105, 7 “pudor” por “pudo”; 118, 6 “sombbras” por “ondas”; 131, 1 “lutona” por “Latona”; 140, 3 “llega” por “yerra”; 141, 8 “truenos” por “frenos”.

En cuanto a S, se trata de un testimonio singular porque da cuenta de dos fases de redacción. Se imprimió en una primera versión (S1) con algunos errores no significativos y se añadieron después correcciones manuscritas e impresas que dieron lugar a la segunda versión (S2). En esta última, entre otras variantes que comentaremos más adelante, se corrigieron algunos errores (“espacoi” por “espacio” en 48, 5; “Mauseolo” por “Mausoleo” en 227, 5 y la “n” de “ninfa” en 156, 8) y se dejaron pasar otros, asimismo poco significativos. Algunos de estos últimos (“resisten” por “resiste” en 82, 8; “inmorrall” por “inmortal” en 101, 8 y “concaues” por “cóncavos” en 151, 6) solo figuran en este testimonio, mientras que otros (*vid. infra* p. 424) asoman también en D.

En lo que respecta a los testimonios de F3, ambos registran abundantes errores individuales. Nos hemos ocupado ya de los de O. He aquí algunos de los de D; 80, 7 “remedios” por “remos”; 138, 1 “atrevimiento” por “atrevido”; 145, 8 omisión del verso “Nuevo formando Chaos, nuevo portento”; 42, 5 “plaça” por “plana”; 55, 8 “religion” por “region”; 171, 6 “repitiendo” por “resistiendo”.

Exigen especial atención una serie de variantes que oponen a testimonios de distintos grupos y que podríamos discutir si pertenecen a la categoría f). Harían falta razones de mucho peso para defender la existencia de errores de este tipo y consideramos que, aunque algunas de las variantes que enfrentan a testimonios de grupos diferentes plantean problemas de interpretación, ninguna de ellas reúne los requisitos suficientes como para poder defender con una cierta seguridad que se trate de errores:

- La repetición de ninfas en 5, 2 por ASBC (“En los montes de Arcadia y su ribera, / entre náyades [ninfas (ASBC) bellas (OD)] nonacrinas / Siringa ninfa en sus cristales era”) puede ser estilística y haber sido corregida por OD.



- En 200, 8 aunque C presenta la fórmula estilística típicamente gongorina “no A sí B”: “materias desunidas no informaron / pero reliquias [sí (C) y (ASBD) - (O)] en su ser temblaron” parece más razonable suponer que se trata de una trivialización por parte de C de un pasaje especialmente hermético, antes que postular una rama ASBD basada solo en esta variante.
- S y D comparten algunos errores que sin duda se remontan a un antecedente común (146, 7 “constrataron” por “contrastaron”; 157, 7 “expoen” por “exponen”; 90, 6 “opsicion” por “oposicion”), pero que pueden haber sido fácilmente detectados y corregidos por otros testimonios.
- En varios casos en los que O1 y B leen “impacable” frente a lecciones como “implacable” (163, 6 y 178, 7) o “impeable” (189, 2) del resto de testimonios, son O1 y B quienes traen la lección original a partir de *pacāre* (“apaciguar” “domenfiar”), como explica Juan Gil (2015, 419-420), y las trivializaciones del resto de testimonios pueden ser en algunos casos poligenéticas.
- Se podrían explicar por poligénesis tres casos de *lectio faciliior* de O y B (14, 4 “arrojó” por “arrogó”; 145, 2 “carro” por “curso”; 201, 2 “campo” por “lampo”).

Hasta aquí lo que se refiere a los errores. No alcanzamos a probar que contemos con una estructura de errores suficientemente significativos como para trazar un estema en el que las diferencias entre los testimonios de la *Fábula de Faetón* se expliquen como fruto del proceso de transmisión de la obra. No es de extrañar, teniendo en cuenta que a lo largo de nuestro recorrido han salido a la luz:

- la sospecha de la existencia de variantes de autor;
- la condición culta de la transmisión del texto, realizada por copistas que entienden o tratan de entender la lengua de Villamediana y son capaces de corregir algunos errores;
- la posibilidad de contaminaciones (que podrían estar detrás de algunas de las coincidencias entre las variantes de S y D, o entre las de O y B, apenas analizadas);

- el problema de la propia naturaleza hermética del texto.

Aun así, el análisis de los errores nos permite llegar a unas conclusiones parciales que habrá que completar con la ayuda del resto de variantes. A saber:

- Los testimonios se pueden agrupar en tres conjuntos, F1, F2 y F3, en cuanto a la distribución y al número de estrofas, pero ninguno de los tres es fruto de errores de transmisión.
- Podemos descartar, como *descripti*, a todos los descendientes de O1.
- Contamos con errores individuales significativos, en mayor o menor grado, en el resto de testimonios, excepto en S, que contiene solo unos pocos errores individuales no significativos.
- S y D coinciden en tres errores conjuntivos pero fácilmente enmendables por conjetura y, por tanto, no separativos.
- O y B coinciden en un conjunto de errores no significativos pero que, al formar un grupo de un cierto número, habría que atender en caso de otras pruebas que indiquen una relación entre ellos.

Quedan abiertas dos cuestiones cruciales: la atribución y la ordenación de las tres versiones. Si lográramos resolverlas podríamos determinar todas —o casi todas— las relaciones entre los testimonios conservados. Pero no disponemos de datos externos que permitan solventar ninguna de las dos, así que tendremos que valorarlas a partir de las variantes que oponen a F1, F2 y F3. Eso sí, del mismo modo que hasta aquí hemos procurado caminar con prudencia, a partir de este punto extremaremos aún más nuestras cautelas: entramos en el terreno de la adiaforía, donde todo lo que puede apuntar en un sentido suele podría hacerlo también en el contrario.

## 4. 2. *Variantes*

### 4.2.1. *Variantes que afectan a estrofas completas*

Las diferencias entre las tres versiones por lo que concierne a la estructura de estrofas son las siguientes:

F1 cuenta con un buen número de octavas que no están en el resto de testimonios (26<sub>1</sub>, 33<sub>1</sub>-35<sub>1</sub>, 43<sub>1</sub>, 44<sub>1</sub>, 47<sub>1</sub>, 53<sub>1</sub>, 55<sub>1</sub>, 56<sub>1</sub>, 58<sub>1</sub>, 60<sub>1</sub>, 63<sub>1</sub>, 64<sub>1</sub>, 85<sub>1</sub>, 86<sub>1</sub>, 88<sub>1</sub>, 91<sub>1</sub>, 98<sub>1</sub>, 99<sub>1</sub>, 103<sub>1</sub>, 104<sub>1</sub>, 106<sub>1</sub>, 148<sub>1</sub>, 153<sub>1</sub>, 170<sub>1</sub>, 179<sub>1</sub>, 181<sub>1</sub>, 191<sub>1</sub>, 196<sub>1</sub>) y coincide con F2 en unas pocas que no están en O ni en D (48<sub>2</sub>, 70<sub>2</sub>, 171<sub>2</sub>, 179<sub>2</sub>, 181<sub>2</sub>), mientras que en ningún caso armoniza con F3 en estrofas que no estén presentes en F2.

F2 contiene una estrofa (la 66<sub>2</sub>) que no está presente en el resto de las versiones y, además de compartir con F1 las octavas citadas, comparte con F3 algunas que no están presentes en F1 (6, 7, 8, 11, 15, 17, 20, 25, 28, 35, 49-52, 55, 57-68, 98, 105, 107-109, 114, 116, 117, 119, 149, 161, 163, 179, 181-183, 189, 194-197, 198, 203, 210, 212, 213, 216-218, 225)

Por su parte, F3 cuenta con dos octavas que no figuran en el resto de testimonios (113, 205).

Además, las diferencias entre F1, F2 y F3 afectan también, como anunciábamos, al orden de las estrofas. En algunos casos el orden de F1 coincide con F2 en oposición a F3 y en otros F2 y F3 presentan el mismo orden en oposición a F1, mientras que en ningún caso coinciden F1 y F3 frente a F2. Los cambios de orden que enfrentan a F1 respecto a F2 y F3 afectan a las octavas 2, 3, 72, 86, 87, 88, 142, 155, 179, 189, 190, 214, 215, 222, 224, mientras que los que oponen a F1 y F2 con respecto a F3 corresponden a las octavas 115, 122, 123, 164, 165, 171, 172.

Las oposiciones entre F1, F2 y F3 se pueden clasificar, por tanto, en dos categorías: por una parte, casos en los que F2 y F3 coinciden frente a F1; y, por otra, aquellos en los que F1 y F2 coinciden frente a F3<sup>41</sup>.

Lo primero que habría que decir es que podemos excluir que ninguna de las tres distribuciones de estrofas sea accidental (esto es, que se explique porque se hayan perdido o traspapelado folios), aunque este pueda haber sido el caso en algún caso concreto. Por un lado, las tres mantienen

41 Solo quedarían fuera de estas dos categorías tres estrofas. En primer lugar, la 66<sub>2</sub>, exclusiva de F2, que constituye el único caso en el que F2 se opone al resto de la tradición. En segundo lugar, dos casos en los que las tres versiones difieren: la 48<sub>2</sub>, que no figura en F3 y presenta distinto orden en F1; y la 114, con diferente orden en F2, y que no figura en F1 (en realidad, podríamos considerar que estas dos últimas pertenecen al mismo tiempo a ambas categorías: a una en cuanto a la oposición entre la presencia y la ausencia de la estrofa, y a la otra en cuanto al orden).

la cohesión y la coherencia del poema a pesar de los cambios y, además, algunos de los fragmentos afectados por omisiones, ampliaciones o alteraciones de orden permiten inferir que nos encontramos ante tres redacciones (discutiremos en seguida si alguna puede ser apócrifa). Verbigracia los dos siguientes casos: uno que opone a F1 respecto a F2 y F3 (I), y otro que opone a F1 y F2 respecto a F3 (II):

I. En la estrofa 25, presente en F2/3 y ausente en F1, se describe cómo Ío, tras haber sido convertida en ternera por Zeus, recupera su forma humana:

La primitiva le concede forma,  
alta pasión, que le quitó la suya,  
cuando piedad alterna se conforma  
en que a Ío su ser se restituya.  
Ninfa ya miembros cándidos informa,  
viste deidad por que de Amor se arguya  
a cuánto se extendió el poder celoso  
en un eterno pecho desdeñoso.

La versión de F1 no contiene esta estrofa pero describe la metamorfosis de Ío en los dos últimos versos de la estrofa anterior: “Juno adúltero error absuelve agora / Ío en su primer forma el bosque honora”. En la versión de F2/3, en cambio, los dos últimos versos de la estrofa previa amplifican el juramento de fidelidad de Zeus a Juno:

F1

Por las estigias aguas le ha jurado  
el dios que tiene en la derecha mano  
el fuego irreparable, fabricado  
por la sórdida gente de Vulcano,  
de no violar, del himeneo sagrado,  
el recíproco lazo soberano.  
*Juno adúltero error absuelve agora;  
Ío en su primer forma el bosque honora.*

F2/3, 24

Por las estigias aguas le ha jurado  
el que vibra los rayos con su mano  
del violento furor, del fuego alado,  
generosa fatiga de Vulcano,  
de no violar, del himeneo sagrado,  
el recíproco lazo soberano.  
*Aceptada la voz, expreso el pacto,  
pía seguridad nace del acto.*

Es evidente que la ausencia de la estrofa 25 en F1 hay que valorarla unida a la variación de estos dos versos: o bien la versión de F2/3 ha sido elaborada a partir de F1, dedicando una estrofa independiente para la metamorfosis de Ío y modificando los versos 24, 7-8; o bien la versión de

F1 ha omitido voluntariamente la octava 25 y ha añadido la referencia a la transmutación en la estrofa número 24. Pero en ningún caso podemos pensar que se trate de una omisión accidental de F1.

II. La estrofa 113, exclusiva de F3, introduce el parlamento de Apolo, que comienza en la 114:

Cual ave que a la faz del sol ardiente  
reconoce las prendas de su nido,  
incrédula a las plumas, resistente  
su vista al rayo délfico encendido,  
tal al padre confirma en el valiente  
afecto el genio propio esclarecido.

Quiérole disuadir del alto hecho  
con tales voces que sacó del pecho:  
“Faetón, no solamente como osado,  
mas como temerario el carro pides [...]

Las versiones de F1 y F2 no contienen la estrofa 113 pero avanzan el parlamento de Apolo en la estrofa anterior (112), variando los versos del segundo cuarteto respecto a la lección de F3. En F1 y F2 el verbo *dicendi* “responde” permite que el pasaje funcione prescindiendo de la estrofa 113.

F1

De la promesa y juramento ufano  
a su padre Faetón, por solo un día,  
pide el gobierno y carro soberano  
con que el cielo su luz al mundo invía.  
Cede, *responde* Apolo como humano  
a peligrosa y alta fantasía:  
“No quieras declarar en punto fuerte,  
Faetón, que soy tu padre con tu muerte.

F2

De la alta voz del juramento ufano  
a su padre Faetón, autor del día  
ser le pide una vez, y el soberano  
carro de luz, que eterna luz le guía.  
*Responde* Apolo, en el ceder humano  
parece a temeraria fantasía:  
“¡y declarar no quieras, fulminado,  
ser de luciente esencia derivado!

F3

De la alta voz del juramento ufano  
a su padre Faetón, autor del día  
ser le pide una vez, y el soberano  
carro de luz, que eterna luz le guía.  
¡Oh, peligroso error, oh, más que humano  
intento en temeraria fantasía,  
que declarar quisiera fulminado  
ser de luciente esencia derivado!

Independientemente de si la versión de F3 ha sido elaborada a partir de la de F1/2 o la de F1/2 a partir de la de F3, estamos obligados a suponer una de estas dos opciones y a excluir la posibilidad de que se trate de una omisión fortuita de la estrofa 113 en F1/2, pues claramente su omisión está asociada a las variantes de la estrofa anterior.

La mera presencia de estrofas exclusivas tanto de F2/3 como de F1/2 impide que F1 ni F3 sean fases intermedias de las tres redacciones. Es decir, podemos descartar que F1 constituya una redacción intermedia entre F2 y F3 porque estas últimas comparten estrofas que no están en F1; y descartaríamos también que F3 fuera una redacción intermedia entre F2 y F1 porque estas últimas comparten estrofas ausentes en F3. Por el mismo motivo, puesto que F2 y F1 comparten estrofas que no se registran en F3, no es posible que deriven independientemente de F3 y, puesto que F2 y F3 comparten estrofas no documentadas en F1, tampoco es posible que deriven independientemente de F1<sup>42</sup>. F2 es, por tanto, una versión intermedia entre las otras dos<sup>43</sup>. Queda por determinar si el orden de redacción de las tres versiones es F3 > F2 > F1 o F1 > F2 > F3, y si se puede confirmar o desmentir la autoría de alguna de ellas.

Veamos en primer lugar lo que se deduce en ese sentido de los cambios de que afectan a la distribución de estrofas.

Los cambios que afectan a estrofas enteras (de orden y ausencia o presencia de octavas) consisten en ampliaciones, simplificaciones y reelaboraciones de ciertos pasajes que no alteran la estructura del poema. Detrás de ellos se adivina una mano que lo domina a la perfección (sin duda la misma a la que habría que atribuir las variantes que comentaremos *infra*, 4. 2. 2.). Nada obsta para pensar que se trate del propio Villamediana. En la fase de *recensio* todas las variantes de este tipo se pueden considerar casos de adiaforía. Algunas se explican mejor en el orden F1>F2>F3, pero no bastan por sí mismas como para descartar la ordenación opuesta. Veamos tres ejemplos que podrían inclinarnos hacia la ordenación F1>F2>F3:

a) F1 es la versión más cercana al modelo: la traducción de las *Metamorfosis* por parte de Giovanni Andrea Anguillara. El italiano dedicó, por ejemplo, una única estrofa a las constelaciones (II, 8), que A imita en la octava 48, mientras que F2/3 presenta en esa estrofa variantes que

---

42 La única excepción sería una posible "contaminación" entre F2 y otra de las versiones, pero esta hipótesis no sería en absoluto económica y no hay razones para defenderla.

43 La única estrofa exclusiva de F2, la 66<sub>2</sub>, pudo haber sido añadida en esta versión y descartada voluntariamente u omitida accidentalmente después. Existen algunas pocas variantes más de F1 y F3 frente a F2, las cuales explicamos más abajo.

la alejan del modelo y amplifica dicho pasaje con otras diez estrofas (57-67):

Anguillara, II, 8	F1	F2/3, 48
Intorno all’ampie fenestre seconde i segni splendon del zodiaco in oro, e ciascun sopra il suo mese risponde coi propri influssi, che piovono in loro. Fuoco il Leon, ghiaccio l’Acquario infonde; sparge il mondo di fior l’Ariete e il Toro; più qua sta il Cancro e più là il Capricorno; questo fa lungo, e quel fa breve il giorno.	En el témpano ilustre del palacio pródigo de riqueza y de tesoro el rubí, la esmeralda y el topacio lúcida afrenta están haciendo al oro. Ocupa en torno oblicuamente espacio el lugar donde está el Ariete, el Toro, el Cancro y Capricornio que, a porfia, el uno acorta, el otro alarga el día.	No es lo menos ilustre del palacio, que en nichos que informó martel sonoro el rubí ardiente, el pálido topacio lúcida afrenta estén haciendo al oro. De oblicua proporción distinto espacio, cuarto de signos terno, en lato coro a la luz forma curso y la divide, y trasparar sus límites la impide.

b) Las octavas 86-88, dedicadas a las estaciones del año, en F2/3 figuran en su orden natural, mientras que en F1 aparece en primer lugar el otoño, en segundo la primavera, después el verano y por último el invierno. A pesar de ello, hay que considerar equipolente el orden de las dos versiones, pues en F1, tras las octavas relativas al otoño y a la primavera, el verano se introduce con el verso “en medio de las dos está el estío”, que justifica la distinta ordenación y demuestra que la diferencia entre las dos versiones obedece a un cambio intencionado, ya sea de F2/3 a F1 o (quizá más probable) de F1 a F2/3.

c) Aunque el pasaje 114-123 funciona tanto en el orden de F1/2 como en el de F3, se entendería bien que los cambios fueran obra de F3 para que el parlamento de Apolo quedara delimitado por el vocativo “Faetón...”, que le da inicio (114, 1), y por la invitación final a reflexionar sobre el consejo que brinda al hijo: “¿has de tomar, Faetón, de un padre viejo / el peligroso carro y no el consejo?” (123, 7-8).

No obstante, cualquiera de los tres casos (y muchos otros similares) podrían explicarse también si la ordenación fuera la contraria.

Nos hemos preguntado si los cambios que afectan a la estructura de estrofas responderían a la intención de llegar a un número total que tuviera un valor simbólico. En ese sentido, el número de octavas de F2, 233, es muy peculiar desde el punto de vista matemático: es primo y pertenece a la sucesión de Fibonacci; así que cabría preguntarse si Villamediana tuvo en cuenta la proporción áurea a la hora de componer el poema. En realidad, no hemos hallado otros indicios. No parece que, por ejemplo, haya hecho coincidir momentos clave o cambios de trama con las octavas correspondientes al resto de números de la sucesión (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 y 144).

#### 4.2.2. Variantes de extensión menor a la octava

Veamos ahora si podemos completar o matizar las conclusiones que hemos extraído hasta aquí con la ayuda del resto de variantes de F1, F2 y F3 (esto es, las de extensión inferior a la octava).

El poema de Villamediana sigue en lo esencial el episodio de Faetón y los adyacentes —Ío, Argos, Siringa, Helíades y Cicno— de las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque lo amplifica en muchos lugares y altera el orden de algunos elementos narrativos. Ya hemos comentado que Villamediana trabajó teniendo a la vista la libre traducción en *ottava rima* que Anguillara hizo de las *Metamorfosis*. Los préstamos de esta paráfrasis son especialmente evidentes en los pasajes en los que se amplía el texto ovidiano. Por ejemplo, en la descripción del viaje de Faetón hasta el palacio de Apolo “Aethiopasque suos positosque sub ignibus Indos / sidereis transit patriosque adit inpiger ortus” (*Met*, I, 778-779), Villamediana sigue el libre traslado del italiano:

Anguillara, I, 219, 5-8

Vide ambe i poli star nell’orizzonte,  
quand’egli entrò nell’equinoziale;  
e quindi andò contro la zona ardente  
alla corte del padre in Oriente

*Faetón*, 39, 5-8

Fijos los polos vio en el horizonte,  
pisó la equinocial derecha vía,  
por la zona llegando siempre ardiente  
a la austral corte del señor de Oriente (39, 5-8).

Lo que nos interesa aquí es que hay una serie de casos en los que, como en el ejemplo que analizamos al tratar de los cambios de estrofas (*vid. supra* p. 429, 430), los paralelismos afectan solo a F1, o son más estrechos en F1 que en F2/3.

El pasaje en el que se pone de manifiesto de manera más evidente la estrecha cercanía entre F1 y Anguillara es el dedicado a la descripción del palacio. Desde la estrofa 42 hasta la 49<sub>1</sub>, F1 sigue al traductor italiano en variantes que afectan a términos arquitectónicos, implican paralelismos de vario tipo e incluso abarcan estrofas completas. Algunos paralelismos atañen a estrofas exclusivas de F1, como la rima Apenino / Aventino de la estrofa 159 (Anguillara, 77, 1-3), o el verso 88<sub>1</sub>, 1 “El durísimo pórfido, el diamante” < II, 26, 3: “S”ingoja insino il porfido e’l diamante”.

F1 presenta paralelismos con Anguillara en otros lugares en los que



F2/3 se separa del modelo. El verso “ha hecho un Monjibel cualquier montaña” (192) < “E sembra un Mongibello ogni montagna” (II, 75, 8) presenta en F2/3 una variante muy alejada; la descripción de la constelación de Serpens pasa de ser “dragón perezoso” < “pigro Drago” (II, 65, 1-3) a “perezoso monstruo” (144, 1-2) en F2/3; la referencia al Tajo de la octava 162 en F2/3 está oculta bajo una metáfora que recuerda al verso 607 de la *Soledad Segunda* de Góngora:

Anguillara, II, 81, 1-4

Arse in Armenia Eufrete, in Siria Oronte,  
Il Gange dove a noi nasce l'Aurora;  
Arse in Scizia il veloce Termodonte,  
In Spagna il Tago che il suo letto indora.

*Faetón*, F1

Éufrates en Armenia, en Siria Oronte,  
y el que baña los reinos de la aurora,  
arde también, el cita Termodonte  
y el rico Tajo que su margen dora.

*Faetón*, F2/3, 162, 1-4

Éufrates en Armenia, en Siria Oronte,  
el que baña los reinos del aurora,  
arden y con el raudal Termodonte,  
el que con labio alterno el margen dora.

Con todo, no parece que estas variantes se expliquen como un intento voluntario de F2/3 de desviarse de la versión italiana, o de F1 de acercarse a ella: no encontramos en ellas un patrón que avale una suposición de este tipo. Aunque en principio no habría por qué descartar que la tendencia hubiera sido la inversa, lo más económico sería pensar que, al introducir F2/3 variantes por motivos varios, se aleja en consecuencia del modelo.

Además de las variantes en las que F1 se aproxima a Anguillara frente a F2/3, hay toda otra serie de lecciones equipolentes, de carácter creativo, individuales de F1, que de hecho se suceden en casi todas las estrofas y, en muchas de ellas, casi en cada verso. B es, con mucho, el testimonio que más se distancia de los demás. En general, podemos decir que la versión representada por este testimonio, F1, es más sencilla sintácticamente, más literal, menos culta y menos gongorina que el resto.

En las variantes que oponen a F1 y a F2 la versión de F2 suele leer con F3. Entre ellas, abundan las que en F2/3 contienen cultismos, muchos de ellos presentes en el *Polifemo* o en las *Soledades*, y también algunos acuñados por el propio Villamediana. Algunos ejemplos que no figuran en A son “émulo” (40, 6), “arcuales” (41, 8), “convexo” (118, 2), “présago” (119, 3), “diáfano” (120, 5), “nuncios” (128, 4), “horrendo” (128, 4), “corusco” (129, 3), “albor” (129, 5), “concitaban” (135, 5), “canoro” (135, 7), “impelidos” (143, 2), “armento” (154, 6), “segur” (157, 6), “arsura” (163, 1), “rígido” (192, 3), “cruento” (192, 8), “mestísima” (209, 2) o “tálamo” (220, 2).

Son frecuentes también las variantes exclusivas de F2/3 que lucen otros rasgos gongorinos, como fórmulas del tipo “A, si no B; B, no A, etc.”<sup>44</sup>: “¿No te mueve a temor y da tormento” (F1) / “Temor no, providente advertimiento” (F2/3) (119, 1); “dio materia a mi muerte y a tu lloro” (F1) / “si no tu muerte, acreditó mi lloro” (F2/3) (219, 6). En variantes que afectan al último verso de la octava, F2/3 presenta bimebraciones al estilo del *Polifemo*: “a los que van de rabia y furor llenos” (F1) > “ni sienten mano ni obedecen frenos” (F2/3) (141, 8); “lastimoso declara el caso fiero” (F1) > “muertos aplausos, lástimas que viven” (F2/3) (227, 8). Otro rasgo gongorizante de F2/3 es la tendencia al uso de hipérbatos, verbigracia en la estrofa 116:

F1

Talento humano ni mortal destino  
de su fuerza y talento no se aparte.  
Difícil y espantoso es el camino;  
sin lumbre eterna la experiencia y arte.  
El sujeto más alto y peregrino,  
Saturno, el mismo Júpiter y Marte  
no se pondrán, con atrevida mano,  
a gobernar el carro de Vulcano.

F2/F3

Oponte a la invasión de tu destino,  
que tanto de sus límites se parte,  
[mortal cediendo (F2) deja mortal (F3)] al superior camino  
de eterna luz necesitado y arte.  
Confía humano, y no como divino  
en soberanas obras quieras parte.  
¿Mano a riendas poner quieres ajenas  
cuando tú mismo a ti te desenfrenas?

Además, una serie de lecciones de F2/3 evocan versos del *Polifemo* y de las *Soledades*, como la variante del verso 12, 5 “Huye la ninfa cándida”, que recuerda a la fuga de Galatea en el *Polifemo* (17, 1): “Huye la ninfa bella...”, por poner solo un ejemplo significativo de entre los que el lector familiarizado con los poemas mayores de Góngora reconocerá a cada paso.

Las variantes de F1 y F2/3 son perfectamente coherentes con la hipótesis de dos redacciones de autor y, en principio, tenderíamos a decantarlos por una evolución de una versión, F1, más sencilla y más cercana de una manera más literal a la traducción de las *Metamorfosis* de Anguillara, a otra, F2/3, más compleja y con un mayor dominio del estilo del racio-nero cordobés. Pero ¿qué impide que la tendencia haya sido la contraria; desde una versión más gongorina hacia una despojada de cultismos?

Lo cierto es que, teniendo en cuenta que F1 no carece de rasgos cultos, tanto comunes a F2/F3 como suyos propios (entre estos últimos el más

44 Dámaso Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, Madrid, Gredos, 1994, pp. 119-123.

llamativo es el *tableau* sobre la arquitectura del palacio, donde F1 presenta un léxico mucho más técnico que F2/3), ciertas lecciones algo toscas hacen difícil pensar en la ordenación F2/3>F1. El fuego que abrasa a las bestias, “airado elemento” en F2/3, es en F1 “garrocha de fuego” (155, 4). Las osas son en F2/3 “lumbres polares en su fijo asiento” y en F1 “la bocina y el carro soñoliento” (143, 7). La primera rima de la estrofa 117 en F2/3 es “mira”-“gira”-“ira”, mientras que en F1 rima “caballos” con formas de infinitivo con pronombre enclítico con asimilación r+>l: “gobernalllos” y “guiallos”. También son torpes las primeras rimas de la octava 21 en F1: “-endo” y “-ando”, frente a las de F2/3, “-ime” y “-ojos”:

#### F1

Y en justa rabia vengativa ardiendo,  
el informe cadáver contemplando,  
del golpe el fiero efecto conociendo,  
nueva luz a los muertos ojos dando,  
la diosa en el pavón los fue imprimiendo,  
sus jactanciosas aves ilustrando.  
Del vago adorno el pájaro bizarro  
con nueva presunción conduce el carro.

#### F2/3

No la deidad quejosa se reprime;  
antes, si llanto exhala, interna enojos,  
viendo que a la gran madre el tronco oprime  
que tantos animó lucientes ojos.  
Y en el bello pavón la diosa imprime  
sellados, como en urna, sus despojos.  
Del vago adorno el pájaro bizarro  
con nueva presunción conduce el carro.

En el orden F2/3>F1, lecciones como estas se entienden mal tanto si pensamos en ellas como variantes de autor como si las suponemos espurias. Se hace difícil colegir que Villamediana, aunque hubiese querido limpiar el poema de excesivos cultismos, optara por soluciones como estas. Se trata, además, de rasgos muy puntuales que no bastan para pensar en F1 como versión apócrifa de carácter burlesco (al estilo de la *Fábula de Polifemo* de Alonso Castillo de Solórzano, por ejemplo)<sup>45</sup>. Si suponemos una mano ajena responsable de las variantes creativas de A, tendría que tratarse, desde luego, de alguien que dominara de cabo a rabo el texto que nos ocupa (nosotros no hubiéramos alcanzado el sentido de muchos *loci oscuri* de F2/3 sin la ayuda de la variante más literal de F1). Además, se trataría de una mano que reescribe el poema sin intención de parodiarlo, haciéndolo más literal y sencillo y con claros desaciertos, interviniendo en casi la mitad de la fábula pero manteniendo otros pasajes intactos y ciñéndose al modelo de Anguillara de forma más literal.

45 Véase Rafael Bonilla Cerezo, *Lacayo de risa ajena. El Gongorismo en la Fábula de Polifemo de Alonso de Castillo Solórzano*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006.

No parece que haya argumentos de peso que inviten a defender la condición apócrifa de A y, por el contrario, la hipótesis de las redacciones de autor cuadra perfectamente. Aunque la traducción de Anguillara era bien conocida a principios del XVII y circuló en España —de hecho, se cree que Góngora pudo también emplearla—, podríamos juzgar las variantes en las que F1 se muestra más próximo a Anguillara que F2/3 como un indicio más a favor de la autenticidad de A: sabemos al menos que quien compuso A manejó las mismas fuentes que Villamediana. Gutiérrez Arranz cuestiona la autoría de A aduciendo el criterio del *usus scribendi*<sup>46</sup>, pero si la de *Faetón* fue la primera de las fábulas de Villamediana, ¿por qué una primera redacción de su primer poema mitológico no iba a conservar rasgos de un Villamediana menos refinado que después se pulió y que no aparece ya en otros poemas? De momento todo nos va orientando hacia la hipótesis del orden F1>F2>F3 y de la condición de las lecciones de B como variantes de autor primerizas, pero dejemos aún un espacio a la duda y sigamos adelante.

S, B y C, además de coincidir en cuanto a distribución de estrofas, comparten también un buen número de variantes que confirman la intención creativa que subyace a las diferencias entre su versión y la de O y D. En algunas de las variantes en que F2 se opone a F3, F1 no contiene la estrofa en cuestión o lee por su cuenta:

Tabla 1. Variantes equipolentes de S, B, C frente a O, D

S B C			O D	A
3	6	aromática pompa corona- da	Tetis bebió, quedando co- ronada	in felix ya el Arabia y des- pojada
3	7	sacro Eridano viste tu ri- bera	[Eridano (O) Eridao (D)] sagrado, tu ribera	por Dryadas atenas y Na- peas
7	1	En reluciente forma yelmo alado	Formándole diadema, tim- bre alado	-
7	2	timbre es sublime de su	de flores acompaña el	-
7	3	mas cede, de dos soles alumbrado	mas el blanco jazmín que- da afrentado,	-
7	4	al nítido diáfano del cuello	quando se mira en el can- dor del cuello;	-

46 Lidia Gutiérrez Arranz, *op. cit.*, p. 94.

15	3	[formando (?)ma (S1) voz animando (S2) acentuando (BC)] en cuerpo	De cuerpo respirando	-
16	1	De aquí formó Mercurio el instrumento	De aquí a Mercurio [dan firme (O) Pan formó (D)] instrumento	Formo luego Mercurio el instrumento
17	4	a quien vigilia cede	[que engañó (O) quien gano (D)]vigilia	-
35	1	cediente	rendida (O) cendida (D)	-
49	5	es	sigue	-
51	4	Cede	Pasa	-
59	7	Cede y el son canoro	Y el son canoro entrega	-
84	8	<i>Pomona</i> flores Flora sus guirnaldas	Céfiro flores Flora sus guirnaldas	y es flor que uierte flores y guirnaldas
85	6	[de (SB) del (C)] <i>ciego</i> (SBC)] alado	[Al (O) de (D)] <i>niño</i> alado	de alada potestad
89	3	A los rayos del Sol su rostro enciende	<i>Con</i> (OD) los rayos del Sol [su (O) en su (D)] [rostro (O1O2O3O6D) resto (O4O5)] enciende	con un espejo al sol su fuego enciende
112	7	y declarar no quieras fulminado	Que declarar [quisiese (O) quisiera (D)] fulminado	no quieras declarar en punto fuerte
116	3	Mortal cediendo al superior camino	Deja mortal [el (O) al (D)] superior camino	-
197	1	prodigioso	obstinado	-
208	5	Mas ya a la blanca Tetis le faltaba	Mas la región de [Glauco (O) Glanco (D)] ya no dava	Mas ya caudal Neptuno no tenia
216	6	abuelo claro	mayor abuelo	-

En otras, S, B y C leen con A, en oposición a O y D:

Tabla 2. Variantes equipolentes de A, S, B, C frente a O, D

ASBC			O D	
3	1	En el archivo eterno del [decoro (ASC) de coro (B)]	Preste a mi lira Euterpe honor canoro,	
3	2	quedará la memoria [celebrada (AB) colocada (SC)]	Con que viva la fama celebrada	

3	5	del mejor	el nítido
5	1	En los montes de Arcadia y su ribera	Donde Ladón ilustra su ribera
5	2	ninfas	bellas
23	1	Cediendo	Vencida
40	5	atico (SBC) Attica (A)	inmortal
55	1	Neptuno	Proteo
79	3	el duro escollo deja condolido	Curso aun de los escollos aplaudido;
112	5	Responde Apolo en el ceder humano (S2BC) Parece en el ceder, responde humano (S1) Cede responde Apolo como humano (A)	Oh peligroso error, o más que humano
121	6	punto	tiempo
155	5	Fatal cediendo a la común flaqueza	A la [opresion (O) prision (D)] de la común flaqueza
157	5	Ceden	Quedan
171	6	Cediendo su materia al nuevo efecto	No [resistiendo (O) repitiendo (D)] al temerario efecto

Lo curioso es que además contamos con una serie de casos en los que S, B y C se oponen a la lección conjunta de O, D y A, lo que implicaría, al menos en principio, un obstáculo para la hipótesis de F2 como versión intermedia entre las otras dos. Si F2 es una versión intermedia entre F1 y F3, ¿por qué coinciden en estas lecciones la versión anterior a F2 y la posterior?

Tabla 3. Variantes equipolentes de S, B, C frente a O, D, A

S2 S1 B C			O D A
9	4	de amor la madre	la cipria diosa
18	1	cediente	postrado
76	6	y no	no
85	8	De oscuro (ASC) obscuro (B) imperio	Ciego de imperio (O1O2O6) De ciego imperio (O3O4O5D)
159	5	Cediente a nueva forma saxo Alpino	Tomando nueva forma saxo alpino

191	3	por qué	cómo
200	6	Ceden los hombros del mayor gigante	De temor gime, y no [del peso (OA) peso (D)] Atlante
206	4	A Tetis	Adonis (O1O2O6) a Doris (ADO3O4 O5)
222	8	Fertilidad sudando llora [Electro (SB) el ectro (C)]	Suda fertilidad, [y llora (O) llorando (A)] electro

En las tres tablas anteriores se puede observar que aproximadamente la mitad de las lecciones que separan a F2 de F3 contienen el verbo *ceder* en F2<sup>47</sup>. La explicación parece sencilla: F3 ha suprimido sistemáticamente el verbo *ceder* y lo ha sustituido por otros verbos. Pero ¿podemos descartar la hipótesis inversa, es decir, que se trate de un añadido de F2 a partir de la versión de F3?

Lo primero que cabe señalar es que no se observa una tendencia similar de adición o supresión de este verbo en el resto de fábulas, supuestamente posteriores. Comparando O con B (C y S no contienen otras fábulas) el verbo *ceder* figura dentro de *Apolo y Dafne* cuatro veces en O y cinco en B (la diferencia atañe al verso 56, 4), mientras que en la *Fábula de Europa* y la de la *Fénix* no se registra. Aparece, además en tres ocasiones en la *Gloria de Niquea* y cinco en los sonetos (“A cerúleos caracteres entrega”; “El soberbio africano, que oprimida”; “Ríndome al tiempo, cedo a la violencia”; “Como amor es unión alimentada” y “Vuestra prenda, señor, cediendo al hado”). No parece que el resto de la obra de Villamediana ofrezca pistas esclarecedoras sobre este asunto...

Un dato más categórico se deriva de que *ceder* es una de las voces censuradas en la polémica gongorina. Góngora lo usa siete veces en toda

47 “Ceder” está documentado desde principios del siglo XIV en la *Biblia del Escorial* y en documentos notariales (v. CORDE) y se venía usando desde el XVI (Bartolomé de las Casas, Rodrigo de Acuña, Jerónimo Zurita, Fray Luis de León, Pedro de Ribadeneira, Alonso López Pinciano) y durante las primeras décadas del XVII (Fray Prudencio de Sandoval, Diego Duque de Estrada, Cristóbal Suárez de Figueroa, Luis Cabrera de Córdoba). Figura en el diccionario de Oudin (1607) como “ceder, quitter, donner lieu et faire place”. Girolamo Vittori (1609), a partir de la definición francesa, añade la italiana “fare luogo ad altri”, y Minsheu (1617) lo traduce al inglés como “to give place”.

su obra poética<sup>48</sup>: tres en las *Soledades* (dos en la *Soledad segunda* y uno en la *Soledad primera*), una en el *Panegírico al duque de Lerma*, otra en el *Doctor Carlino* y otra en el soneto “Al doctor Narbona, pidiéndole unos albaricoques que había ofrecido enviarle desde Toledo”: “Vengan (aunque es la voz antigua) cedo”. Según Dámaso Alonso afean este verbo Quevedo, en el *Libro de todas las cosas* y en *El entremetido, la dueña y el soplón*: “el culto se iba a embestir con él, armado de cedo en joven como de punta en blanco”; Faria y Sousa, en *Noches Claras*; y Lope de Vega, en el soneto “Cediendo a mi descrédito anhelante”<sup>49</sup>. Además, como señala Gutiérrez Arranz, en el ejemplar anotado de O4 que se conserva en la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid (UVa/BHSC/11212) junto a la voz *cediente* que figura en el verso 92, 2 de la *Fábula de Apolo y Dafne* el anotador glosa “el cediente es más duro que el *ce diente*, quitada la *ce*”<sup>50</sup>.

En el *Faetón*, además de los trece ejemplos de *ceder* que figuran en F2 y no en F3, contamos con otros ocho presentes en todos los testimonios. En las lecciones en las que F2 contiene el verbo *ceder* pero F3 no, F1 coincide en tres casos con F3 (v. tabla 3), mientras que en el resto de ellos bien asume la forma *ceder* (v. tabla 2) o bien no contiene la estrofa en cuestión (v. tabla 1). Si suponemos que F1 es la primera versión y F3 la última, la explicación resulta clara. F1 contiene un cierto número de veces el verbo de marras. F2 intensifica la tendencia de F1 a usarlo, reciclandolo también en las estrofas nuevas que introduce. No le estorban, por tanto, los casos en que figura en F1, así que los mantiene. F3 se percató del abuso de este verbo y decide evitar su menudeo, suprimiéndolo sistemáticamente; de ahí que vuelva para ello a la versión de F1 en busca de variantes alternativas. Se acoge a la lección de F1 en los tres casos en los que la primera versión presentaba una diferente a la de F2 y, cuando no la hay, inventa una nueva. Y este es el dato clave: si el orden hubiera sido el contrario (si la versión de F3 fuera la primera y la de F1 la última), no

---

48 Véase Javier Núñez de Cáceres, *Concordancias lexicográficas de la obra poética de don Luis de Góngora: recopiladas de la edición de R. Foulché-Delbosc / por Javier Núñez Cáceres*; nota introductoria y revisión de Herbert E. Craig, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, The Hispanic Society of America, 1994, p. 80.

49 Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora (Primera parte)*, Madrid, S. Aguirre, 1935, p. 97.

50 Lidia Gutiérrez Arranz, *op. cit.*, p. 385.



solo sería muy difícil explicar la curiosa obsesión de F2 por sustituir otros verbos por *ceder*, sino que, además, habría que decir que F1 se comporta de manera aleatoria con respecto a este verbo: en ocasiones lo mantiene, otras lo elide, y, en ocasiones, suprime toda la estrofa; pero, a pesar de que no le preocupa *ceder*, casualmente, de las nueve veces en las que recupera lecciones de F3, tres de ellas son casos que contenían dicha voz en F2.

Cada una de las variantes que atañen a *ceder*, consideradas independientemente constituirían casos de adiaforía, pero, vistas en su conjunto, se definen por un patrón indiscutible: son innovaciones de F3, que sin duda tiene acceso a variantes de F1 y las acredita. No parece arriesgado, pues, llegados a este punto, sostener que el orden de redacción de las tres versiones del *Faetón* es F1>F2>F3 y que lo más probable es que se trate de tres redacciones de autor. Al fin y al cabo, las innovaciones de F3 que conciernen a *ceder* podrían ser apócrifas, pero las que afectan a la distribución de estrofas guardan una continuidad con los cambios de la fase F1-F2<sup>51</sup> y, por tanto, si atribuimos los primeros a Villamediana, hemos de pensar que probablemente fuera también el responsable de los segundos.

De lo dicho se deducen casi todas las relaciones entre los testimonios del *Faetón* que han llegado hasta nosotros:

1. Todas las ediciones del XVII proceden de la *princeps*.
2. Hay que suponer tres antecedentes, F1, F2 y F3, para las sendas versiones que conservamos del *Faetón*, que transmitirían respectivamente el texto de cada una de ellas sin los errores individuales de cada testimonio y cuyo orden de redacción es F1>F2>F3.
3. Los únicos errores significativos que localizamos son los individuales de cada testimonio (excepto S).
4. No encontramos motivos para dudar de que el propio Villamediana sea el artífice de los cambios operados entre las tres versiones (y si tuviéramos que ponerlo en cuarentena, dudaríamos en todo caso de F3).

---

51 La línea de gongorización del poema, en cambio, no se mantiene en F3, salvo en el verso 5, 1, que marca el inicio de la narración de la fábula: “Donde Ladón ilustra su ribera”, a través de una evocación al momento equivalente del modelo gongorino: “Donde espumoso el mar siciliano/ el pie argenta de plata al Lilibeo” (*Polifemo*, 4, 1).

No incluimos entre los testimonios el ejemplar de O1 con anotaciones manuscritas conservado en la biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC (RES/5681), pero podemos avanzar que su anotador debió de manejar algún texto cercano al grupo F2, aunque incluye también lecciones individuales que merecerían un estudio más detenido.

Queda solo un misterio por resolver: ya que los errores de S son bastante pocos y no demasiado significativos, ¿pueden B y C descender de S?

Algunas lecciones oponen S al resto de la tradición y nos permiten descartar que B y C sean descendientes directos e inmediatos de S:

Tabla 4. Lecciones equipolentes de S frente a A, B, C, D, O

		S	ABCD O
133	7	Donde el rumor confuso en	Y el confuso rumor de
133	8	Theatro es viuio	Es un teatro

Tabla 5. Lecciones equipolentes de S frente a B, C, D, O

		S	BCDO	A
90	1	Viejo austero en palor de canas lleno	Viejo en seco [palor (BDO) pallor (C)] de canas lleno	Otro Rívido Viejo de annos lleno
90	2	El animo asombrando mas valiente,	El animo oprimiendo mas valiente,	que da pauor al peçho mas valiente

Habría que matizar, además, que los casos en los que S2 posee una lección diferente a la de S1 no afectan solo a erratas de S1, sino que la mayoría son variantes alternativas de S1 que S2 corrige acercándose al resto de testimonios. Cuando S2 no lee con S1, coincide con B, C y O, D (8, 1; 8, 2; 8, 4; 8, 6; 8, 7; 8, 8; 11, 1; 11, 2; 11, 3; 11, 4; 11, 5; 11, 6; 11, 7; 11, 8; 22, 1; 55, 5; 55, 8; 61, 1; 63, 3; 63, 4; 66, 1; 68, 5; 68, 7; 112, 6; 135, 3; 195, 5) o solo con B y C (171<sub>2</sub>, 7; 171<sub>2</sub>, 8) o con todo el resto de testimonios, incluido A (1, 6; 117, 1; 135, 8; 168, 1). Estas lecciones de S1 son en su mayor parte exclusivas de este testimonio, pero no todos los casos en los que S2 se separa de S1 corresponden a lecciones exclusivas de

S1, sino que en ocasiones S1 lee con B y A (103, 3; 103, 4; 154, 6), solo con B (194, 5), o solo con A (82<sub>2</sub>, 8; 54, 1; 54, 3; 54, 4; 168, 1; 226, 8; 228, 4). Los casos en los que S1 presenta variantes respecto a S2 se podrían explicar como ciertos vestigios de una redacción intermedia entre la primera y la segunda que el autor habría descartado después.

En cuanto a B y C, aunque las variantes exclusivas de S (tablas 4 y 5) impiden que deriven directamente de S2, podrían descender de algo muy similar a S2. Eso sí, tanto los errores individuales de C como los de B nos obligan a suponer que ambos leen a partir de versiones manuscritas: los dos abundan en erratas que sería difícil que hubieran cometido si tenían a la vista un impreso similar a S, aunque no descartamos que pudieran remontarse a un testimonio muy parecido. Los pocos casos de adiaforías internas al grupo F2 (las pocas variantes exclusivas de S y los contados casos en los que B se separa de S2 y C para leer con S1, o con S1 y A, o con A (40, 2; 133, 5; 184, 3; 223, 2 y 224, 4<sup>52</sup>), podrían proceder de testimonios perdidos cercanos a S2 que, al igual que S, presentaran variantes alternativas.

## 5. CONCLUSIONES

Los tres testimonios que las ediciones del *Faetón* no han manejado (D, S y C; y en especial D y S) resultan capitales para reconstruir el texto y enmendar así errores que hasta ahora todas reproducían. S es el testimonio más cuidado en términos textuales y D permite corregir deslices y desacreditar ciertas lecciones de O que se habían dado por originales. En la tesis que dio lugar a este artículo, optamos por editar el texto de las tres versiones para presentar de manera más clara el proceso de composición del poema. Para reconstruir el texto crítico de F1, F2 y F3 partimos respectivamente de A, S2 y D, corrigiendo sus errores.

Podemos concluir que la dificultad que ofrece la condición hermética del texto es que nos desafía a refinar nuestros argumentos sobre sus interpretaciones. La que plantea la intervención de copistas cultos es que desenmascararlos exige caminar con pies de plomo. La dificultad de la

---

52 Algunas de estas nimias variantes podrían ser errores poligenéticos de A y B.

existencia de cultismos acuñados por el autor es que invita a conocer la historia de cada término antes de extraer corolarios.

Un texto problemático desde el punto de vista ecdótico como la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana nos obliga a reflexionar sobre los límites de nuestra tarea, pero, teniéndolos bien presentes, no solo no se resiste a los razonamientos lógicos de la teoría neolachmaniana, sino que permite reforzarlos e incluso ampliarlos.